



V CONGRESO INTERNACIONAL DE HISTORIA Y CINE

ESCENARIOS DEL CINE HISTÓRICO



MASCULINIDADES AFECTIVAS: EL HOMBRE-LOBO EN LOS ESCENARIOS DE LA HISTORIA DEL CINE ESPAÑOL

ENRIQUE ÁLVAREZ
Florida State University (USA)

Resumen

El continuo animal-humano proporciona una incisiva crítica de la masculinidad patriarcal que en gran medida cuestiona y socava el modelo edípico de socialización heterosexual. En este artículo exploro esta hipótesis tomando como ejemplo el uso de perros y lobos en *Furtivos* (1975) de José Luis Borau, *La lengua de las mariposas* (1999) de José Luis Cuerda, y *Todo sobre mi madre* (1999) de Pedro Almodóvar. Estos cánidos se pueden leer como metáforas visuales que trabajan a través del trauma histórico (la dictadura franquista, el levantamiento militar de 1936, la crisis del SIDA) en el plano simbólico de la imagen. Sin embargo, la sola consideración traumática de la historia en estos filmes desplaza el potencial político de una lectura de género ya que Borau, Cuerda y Almodóvar desestabilizan el modelo patriarcal hispano al asociarlo indisolublemente a los discursos totalitarios que critican. Esta desestabilización ocurre a nivel preconsciente en el plano afectivo de la imagen, ya que la figura (el cánido) y el referente (el humano) se con/funden en una sola entidad subjetiva que no se ajusta a los dictados de la excepcionalidad humana. En efecto, estas narrativas muestran que los humanos están completamente privados de cualquier atisbo de racionalidad mientras que el comportamiento animal parece compensar y/o elaborar acerca de la manifiesta falta de humanidad de los personajes. Esta inversión nos coloca en una dimensión afectiva que trasciende los límites de la definición de lo humano y, con ellos, los de la discreción sexual.

Palabras clave: masculinidades, estudios animalistas, afectos/emociones, psicoanálisis freudiano

Abstract

The human/animal affective continuum provides a trenchant critique of hegemonic models of masculinity that undermines the Oedipal structure of heterosexual socialization. In order to demonstrate this theoretical premise, in this paper I explore the use of wolves and dogs in José Luis Borau's *Poachers* (1975), José Luis Cuerda's *Butterfly* (1999) and Pedro Almodóvar's *All about my mother* (1999). At the symbolic level, canids can be read as visual allegories working through historical trauma (Francoist dictatorship, AIDS crisis) and traumatic memories of the Spanish Civil War (the military uprising of 1936). However, at the pre-conscious, affective level, figure (canid) and referent (human) merge into a single, mutually constituted subjective entity that no longer fits the dictates of human exceptionalism. Indeed, as these cinematic narratives show, some humans are completely deprived of any hint of human rationality whereas animal behavior seems to compensate for and/or elaborate on the lack of humanity that some of the characters show. This emotional inversion points towards an alternative model of masculinity that no longer fits a discrete notion of gender and sexuality.

Keywords: masculinities, animal studies, affect/emotions, Freudian psychoanalysis

En su ya clásico estudio sobre el cine nacional español, Marsha Kinder lo define como excesivo en la descripción gráfica de la violencia y obsesionado con el tema del incesto sexual (1). Acerca de la tensión edípica en estos textos, Kinder afirma que:

El drama edípico se reproduce en cada generación, ya que es el principal medio de transformar *el pequeño animal en un sujeto genérico humano*, es decir, aquel que elige un papel de género masculino o femenino y todo lo que conlleva esa elección para la identidad sexual del sujeto en cuestión, incluyendo los gustos heterosexuales, ya que estos son esenciales para la reproducción de la especie y de la familia nuclear. (197)¹⁴²³

Kinder añade que la reproducción del relato edípico en las relaciones sociales cumple una función ideológica y, como tal, se puede apropiar de forma subversiva como vehículo de crítica cultural (197). En los siguientes párrafos, parto de esta última premisa con el objetivo de perturbar la asociación automática de la masculinidad hispana con la violencia simbólica y el orden heteropatriarcal. Para ello, describiré la recreación y cuestionamiento del drama edípico a través de su escenificación y asumido desenlace en tres películas del cine español: *Furtivos* de José Luis Borau (1975), *La lengua de las mariposas*, de José Luis Cuerda (1999), y *Todo sobre mi madre* de Pedro Almodóvar (1999). Tomando como punto de referencia las fechas de estreno de estas películas, mi análisis se enmarca en dos escenarios decisivos en la historia reciente de España: el de la Transición y el del Estado democrático en el cambio de siglo. Ya que la resolución satisfactoria del Complejo de Edipo implica el abandono de la animalidad humana, utilizaré el uso de lobos y perros como referentes del desarrollo histórico y cultural de España en relación con la ideología de género. Tal y como se manifiesta en estas películas, el continuo animal-humano proporciona una incisiva crítica de la masculinidad patriarcal que en gran medida cuestiona y socava el modelo hegemónico de socialización heterosexual en el ámbito cultural hispano. En efecto, como se muestra en estos films, los humanos están completamente privados de cualquier atisbo de racionalidad mientras que el comportamiento animal parece compensar y/o elaborar acerca de la manifiesta falta de humanidad de los personajes. Esta inversión nos coloca en una dimensión afectiva que trasciende los límites de la definición de lo humano y, con ellos, los de la discreción sexual.

El giro animalista en la crítica cultural es una decisión metodológica que, como señala Kari Weil, nos permite “vislumbrar lo que somos como humanos y por lo tanto aumentar o incluso cambiar las posibilidades de lo que pensamos y hacemos en el mundo” (13). Como

¹⁴²³ Todas las traducciones de originales en inglés incluidos en la bibliografía son mías.

también indica Weil, en el proyecto investigador de los estudios animalistas coincide el énfasis que sobre el cuerpo se ha puesto en los de la historia y la literatura. Esto es, “el cuerpo entendido como soporte y modo de significación del pensamiento y del lenguaje tanto como huella y registro material de experiencias preconscientes, vividas fuera o incluso antes del lenguaje y de la interpretación” (Weil 13). Desde esta perspectiva, entiendo que asociados a la narración convencional de la historia de España en el último cuarto del siglo XX, los cánidos funcionan en el plano simbólico de estos textos como metáforas de la violencia institucional del Estado (*Furtivos*); del proceso de reevaluación del trauma histórico a través de la memoria (*La lengua de las mariposas*); y de los avances en la farmacología como promesa de recuperación en la crisis del SIDA a finales del pasado siglo (*Todo sobre mi madre*). Sin embargo, en los tres casos, lobos y perros aparecen en el plano afectivo de la imagen asociados a un “registro material de experiencias preconscientes,” e inexcusablemente conectados con caracterizaciones conflictivas de la masculinidad en cultura española del finales del siglo XX. En este caso, la sola consideración de la Historia como experiencia traumática desplaza el potencial crítico que proporciona la lectura de género, al desvelar la contingencia política de un trauma anterior en la deconstrucción del sujeto nacional.

En efecto, Borau, Cuerda y Almodóvar desestabilizan el modelo patriarcal hispano al asociarlo a los discursos autoritarios que critican. Como señala Asunción Bernárdez Rodal en relación con otros textos, lo que estos films ponen de manifiesto es una conexión ineludible entre la violencia institucional y la violencia de género. Esta conexión nos permitirá realizar una crítica de la masculinidad asociada automáticamente con la dominación masculina y, al mismo tiempo, proponer una serie de posicionamientos alternativos de género, como se viene haciendo en la actualidad desde distintos colectivos de hombres en el Estado español. En este sentido, la masculinidad heteronormativa *Marca España* se desordena en un espacio afectivo que denominaré homocional. Entiendo el lugar homocional como un espacio tanto físico como cognitivo en y desde el que se cuestiona la Ley del Padre y la heterosexualidad obligatoria a través de la producción, diseminación y transformación de los afectos en formas y prácticas culturales diversas (en nuestro caso, el cine histórico español).

El cine como instrumento de indagación histórica ha generado una serie de debates y propuestas teóricas en los que apoyo este argumento. He tomado primero en consideración lo que Josefina Cuesta Bustillo ha denominado el “horizonte epistemológico” del cine; esto es, la particular aproximación de un film a la situación socio-histórica que representa. Para ello, Cuesta Bustillo enfatiza la necesidad de realizar “una lectura de segundo o tercer nivel” que

nos permita “poner el acento en lo no visible, es decir, en lo que el autor nos ha querido contar de otra manera, a través de lo visible” (13). En la recuperación de este subtexto histórico, Cuesta Bustillo hace referencia a la tensión entre el objeto – film – y el sujeto – espectador/a – y entre las gramáticas de producción y de reconocimiento de signos, materias sensibles y redes de significación presentes en el documento fílmico de que se trate. Con Cuesta Bustillo concurre Annabel Martín cuando en su explicación del melodrama afirma que: “los géneros literarios, teatrales, o fílmicos, no son sistemas cerrados de significación sino lenguajes muy complejos cuyo significado y sistema de valores dependen de sus propios parámetros genéricos tanto como de lo que ‘hacen’ en términos culturales e ideológicos al conseguir determinadas respuestas durante el proceso su recepción” (225). Según Martín, lo que ‘hace’ el melodrama es que entendamos los afectos no solo como parte de la envoltura genérica del texto, sino también como una hermenéutica que obtiene su significado en relación con un marco más amplio de producción y experiencia cultural. Asimismo, José Luis Sánchez-Noriega se acerca al cine, “en cuanto documento para comprender la mentalidad y/o la vida y costumbres del momento histórico.” Según este crítico, “no se trata de películas del cine histórico, sino de cualquier tipo de film que sea testimonio de algún componente significativo de una época” (114). Entonces, podremos primero justificar el estudio del desarrollo histórico y cultural de España desde premisas sexuales y de género, un posicionamiento crítico tan denostado ahora en círculos religiosos ultraconservadores, como ninguneado como postura legítima de reclamación histórica, política y social en los de la izquierda antifranquista durante la Transición (Pérez-Sánchez 108). Segundo, afirmar que el discurso afectivo constituye una forma también legítima de producción, transmisión y transformación del conocimiento. Por último, explicar la elección de un texto que, como *Todo sobre mi madre*, quizás no pueda ser catalogado como “cine histórico” *sensu stricto*, pero que al documentar de forma excepcional el presente de un momento decisivo en el avance de la lucha contra el SIDA en nuestro país, justifica con creces su relevancia histórica.

El hombre-lobo de mi título hace referencia a la famosa *Historia de una neurosis infantil (caso del “hombre de los lobos”)* de Sigmund Freud (1918 [1914]), considerada por la crítica de género como un punto de inflexión decisivo en la construcción moderna de la masculinidad (Connell 9). En su breve pero convincente resumen de este caso, R. W. Connell dice que “Freud indagó más allá del complejo de Edipo y encontró una masculinidad narcisista en la que fundaba la ansiedad de castración. Procediendo desde este punto, Freud traza la interacción entre esta emoción arcaica, el deseo del niño por el padre, sus relaciones con los sir-

vientes, su identificación con las mujeres y los celos de su madre” (9). Pero el caso del “hombre de los lobos,” siendo la fascinante disquisición teórica de la psique masculina que resulta ser, no carece de los problemas argumentativos desvelados por la crítica feminista y *queer*. Por ejemplo, Freud celebra que, después de entretener una fantasía sexual con el padre durante la escena primaria, el rechazo del hombre de los lobos a identificarse con la madre castrada constituye, “una clara protesta de la masculinidad!” (47). Sin embargo, habiendo ya observado que la ansiedad de castración en el pequeño emanaba de la madre, Freud todavía otorga al padre la prerrogativa del agente castrador (Bersani 110). De hecho, el mismo Freud anticipa en la explicación de su argumento una fragmentación de la libido ya que de la escena primordial no procede “una sola corriente sexual, sino toda una serie de ellas” (43). En relación con este segmento en particular, Gilles Deleuze y Felix Guattari critican el viso reduccionista del argumento de Freud en cuanto al poder castrador del padre:

El propio Freud reconoce la multiplicidad de las ‘corrientes’ libidinales que coexisten en el Hombre de los lobos. Por eso no deja de sorprendernos su forma de tratar las multiplicidades del inconsciente. Para él siempre habrá que reducirlo todo a Uno: las pequeñas cicatrices, los agujeritos serán las subdivisiones de la gran cicatriz o del agujero mayor llamado castración, los lobos serán los substitutos de un único y mismo padre que aparece por todas partes... (pero el Hombre de los lobos piensa: y mi culo, ¿no es un lobo?).

(Deleuze y Guattari, *Mil* 38)

Deleuze y Guattari indican que “Freud ignora totalmente la fascinación que ejercen los lobos, el significado de la llamada muda de los lobos, la llamada a devenir-lobo” (*Mil* 35). Es necesario recordar que, en términos del psicoanálisis freudiano, el devenir-lobo supone el retroceso libidinal a la animalidad humana y, por lo tanto, un punto de regresión en el desarrollo psicosexual del sujeto. Veamos ahora de qué forma estas películas plantean y cuestionan esta posición.

Las credenciales de *Furtivos* como punto de referencia del cine histórico español ya han sido presentadas por la crítica (Evans 115). La violencia explícita del guión edípico cumple en *Furtivos* una función metafórica dirigida a temas políticos y eventos históricos característicos del cine de oposición que se hacía en España durante el tardofranquismo (Kinder 197; Monegal 209; Benet 371-72). En este tipo de lecturas, Martina (Lola Gaos) y su hijo Ángel (Ovidi Montllor) viven en una geografía inquietante de bosques remotos e inaccesibles, entendida como localización de deseos autoritarios e incestuosos. Este espacio constituye una “pastoral distópica” según la acertada descripción de Peter William Evans (117). Magnífica-

mente caracterizado en la inolvidable actuación de Ovidi Montllor, Ángel personifica un sujeto pseudo-bestial: alimañero y varón deficiente, inadecuado y melancólico, que flaquea ante los avances sexuales de la madre. Martina se ha leído desde esta perspectiva como una madre monstruosa, una imagen aterradora del Estado-nación fascista. A través de la no menos inquietante actuación de Lola Gaos, la madre simboliza según nos dice Borau, “España misma, que quiere a sus hijos exclusivamente para sí, que los ama, los aplasta y los devora” (Howell 100). Sin embargo, la conexión de la madre con el discurso autoritario de la nación, y la concomitante crítica a la masculinidad hegemónica que plantea el texto, reclaman una lectura más detallada. La encarnación de trazos propios de la dominación masculina en la monstruosa caracterización de Martina no solo desconcierta cualquier pretensión de coherencia en la definición de género, como expone la lectura feminista de Evans. Asimismo disuelve la cosificación de los mecanismos de la identificación masculina arraigados en la violencia simbólica, materializando para los hombres, aunque sea por defecto, la posibilidad de renunciar ese tipo de identificación. Kinder argumenta que en el texto edípico español, la dimensión homoerótica del mismo puede ser latente o explícita (219). En *Furtivos*, la manifestación latente del subtexto homoerótico aparece entre las estratagemas y los pliegues de la identificación renunciada. Durante el segmento más angustioso de la trama, Ángel lleva a casa a Milagros, una chica menor de edad que escapa de un reformatorio, y expulsa a su madre de la cama que habían compartido hasta ese punto. La puesta en escena y la combinación de sonidos diegéticos y extradiegéticos en el texto determinan la complejidad del estado emocional de Milagros, que se materializa en la sobria pobreza de la casa y la extraña melancolía de la banda sonora yuxtapuestos sobre el incesante aullido de una loba que mantienen en cautividad. En una de las escenas más controvertidas de la historia del cine español, Martina, en un estado de ansiedad extremo e incapaz de controlar su enfado, sacrifica en cámara al animal. El segmento finaliza en un plano medio de la brutal agonía de la loba y un corte a primer plano de Martina, cuyo rostro desencajado manifiesta el desequilibrio emocional en que se encuentra. El horrendo asesinato de un animal como consecuencia de la cólera desplazada de un humano, pone a la audiencia en un predicamento emocional y ético muy incómodo. En relación con el sufrimiento de Martina, el aullido de la loba apunta a un deseo sexual crudo y desenfrenado, espléndidamente representado en el cartel de Iván Zulueta para la distribución comercial del film [Fig. 1].



[Fig. 1]

Hacia el final de la película, Ángel rehúsa el avance sexual de la madre y sale en busca de un magnífico ejemplar de ciervo reservado para satisfacer el placer cinegético del Gobernador Provincial, a la sazón un individuo emasculado e infantilizado que se entiende como una representación paródica de Franco. Esta escena de caza finaliza con un primer plano

de la agonía en los ojos del ciervo, transmitiendo el sentimiento de pérdida de un ser hermoso a una audiencia que ineludiblemente devuelve la mirada [Fig. 2].



[Fig. 2]

La muerte del ciervo anticipa el matricidio de Martina en el desenlace de la trama, cuando Ángel descubre la participación de la madre en el asesinato de Milagros, un episodio que ya había ocurrido fuera de pantalla. En el plano simbólico del texto, la ejecución de Martina a manos de su hijo apunta al rechazo de la política autoritaria del Estado fascista, un final muy apropiado en el presente socio-histórico de España de 1975. Sin embargo, frente a la mirada agónica del animal, la ejecución de Martina registra asimismo al rechazo de la masculinidad autoritaria, un impulso afectivo que viene marcado por la huella del objeto perdido del mismo sexo: el deseo de un padre ausente que determinará para siempre el carácter melancólico de Ángel.

A pesar del éxito de *La lengua de las mariposas* (1999), el film de Cuerda proporciona para algunos una visión demasiado “generalizada” y “simplista” de los debates concernientes a la historia reciente de España (Benet 412). Otros indican que inmerso en detalles de la memoria personal de su director, el film se muestra indiferente “hacia el referente histórico

preciso” (Sánchez-Biosca 285). Sin entrar ahora en valoraciones de este tipo, me gustaría enfatizar la relevancia de una línea en la trama de esta película muy criticada por incoherente y gratuita.¹⁴²⁴ Me refiero a los tórridos amores de Carmiña (Elena Bagutta) y O’Lis (Guillermo Toledo) interrumpidos por el perro *Tarzán* que ladra enfebrecido alrededor de los amantes, lo que a su vez excita el apetito sexual de la mujer. En uno de esos encuentros, el coito se malogra en la humedad del hocico del perro que husmea los genitales de O’Lis, un detalle explícito en el texto original de Manuel Rivas (96) que también capta la cámara de Cuerda en una serie de planos medios [Fig. 3].



[Fig. 3]

O’Lis decide luego deshacerse de forma muy violenta del animal. En la estructura narrativa de un guión caracterizado por un proceso simbólico de significación, la escena de la ejecución del perro apunta al alzamiento nacional del 18 de julio de 1936. Esto es, la horrenda muerte del animal a manos de O’Lis anticipa la violencia que la sublevación militar contra el orden republicano iba a ocasionar en la sociedad española de los años treinta. Así se manifiesta en la edición del film en un corte que nos traslada sin mediación narrativa alguna desde la imagen del perro muerto a la sanguinaria interrupción de la vida cotidiana de los personajes a manos de la Guardia Civil y de efectivos paramilitares de la Falange. En este sentido, los amores de Camiña y O’Lis se muestran mucho más relevantes en la recuperación de la memoria histórica de lo que admite la crítica en relación con el guion de Rafael Azcona. Además,

¹⁴²⁴ Por ejemplo, Francisco Peña asegura que “la historia de Carmiña no se relaciona coherentemente con el resto del film. No refleja la preocupación política y social de la trama principal; se siente como un añadido para ganar tiempo – y sexo – para la película”. <http://filmparadigma.blogspot.com/2016/05/la-lengua-de-las-mariposas-film-de-jose.html>.

como ocurría en *Furtivos*, el desenfreno del animal durante el coito de los amantes apunta a un momento libidinal pre-edípico, a un impulso afectivo desordenado en el que la hombría de O'Lis se pone en entredicho en la rivalidad sexual con el perro. Por ello, se podría argumentar que la violenta reacción de O'Lis al ejecutar al animal corresponde a un momento de pánico homosexual frente a la ansiedad de castración. O'Lis también resulta ser un “animal solitario” según la descripción del personaje que cierra el cuento de Rivas (98). En cualquier caso, frente a un O'Lis castrado y asociado inexcusablemente a la violencia del desarrollo histórico, aparece reforzada la generosa y gentil masculinidad del maestro Don Gregorio (Fernando Fernán Gómez) como el objeto perdido en el mismo proceso: la personificación del discurso de la modernidad Republicana [Fig. 4].



[Fig. 4]

En *Todo sobre mi madre* (1999) la inflexión referencial sobre la madre “es otra de las constantes en el cine de Almodóvar, frente al referente del padre que habitualmente es invisible o muy secundario” (Salazar Benítez 205). Por ejemplo, Santiago Fouz Hernández nos dice que en esta película, “la ausencia de personajes masculinos es tal que hasta dos de los hombres biológicos son personajes femeninos (transgénero)” y donde “las referencias a los genitales masculinos resultan casi chocantes por lo inesperado” (91). En efecto, *Todo sobre mi madre* explora la producción, diseminación y transformación del afecto maternal a través de un desplazamiento *performativo* del papel biológico de la madre a diversos personajes y líneas narrativas. Sin embargo, en *Todo sobre mi madre* la representación del padre parece ser más relevante de lo que pudiera parecer en un principio. Como indica el mismo Almodóvar, en algunas de sus películas “el personaje masculino está más presente cuanto más ausente” (Fouz

81). De hecho, en *Todo sobre mi madre*, el tropo del padre ausente se convierte en un determinante fundamental de la trama. En este sentido, *Todo sobre mi madre* parece en realidad tratarse de *Todo sobre mi padre* a través del deseo del joven Esteban (Eloy Azorín) de conocer “la mitad” que falta en su vida. Así lo expresa en el diario que con avidez lee su madre, Manuela (Cecilia Roth), tratando de profundizar en el conocimiento de su hijo ante la terrible circunstancia de su precipitada desaparición. Para ello, Manuela viaja a Barcelona en busca del padre de Esteban, una mujer *trans* llamada Lola (Toni Cantó) para cumplir la voluntad de un hijo al que no conocía y comunicarle los trágicos detalles de su fallecimiento. Rosa (Rosa Sardá) es la madre de la Hermana Rosa (Penélope Cruz) y ejerce, según nos dice el personaje, de ambos padre y madre, dada la ausencia emocional del progenitor (Fernando Fernán Gómez) afectado de la enfermedad de Alzheimer. En esta línea de la trama, la ausencia del padre la compensa el perro *Sadic*, la mascota de la familia, que recibe, reconoce y devuelve inmediatamente el impulso afectivo de la imagen, captado en un emocionado primer plano del rostro de Penélope Cruz abrazada al perro [Fig.5].



[Fig. 5]

En el cénit melodramático de la trama, Lola, gravemente enferma de SIDA, aparece durante el funeral de la Hermana Rosa en el cementerio de Barcelona. En una hiperbólica re-criminación maternal, Manuela describe a Lola como la personificación misma de la epidemia, pero finalmente accede con generosidad a que conozca a su nuevo hijo. A esta decisión se opone Rosa, que se refiere a Lola como “ese monstruo que mató a mi hija.” Para el discurs-

so heteronormativo que personifica Rosa, la transexualidad de Lola constituye una monstruosidad que desautoriza la cámara de Almodóvar en un emocionado primer plano del padre al enterarse de la muerte de su primer hijo [Fig. 6] y, luego, en un plano medio muy conmovedor sosteniendo al segundo [Fig. 7].



[Fig. 6]



[Fig. 7]

Si como señala Octavio Salazar Benítez el primer Esteban “no responde al modelo hegemónico de jovencito, como tampoco lo es su familia” (205), la inestabilidad de la figura

tradicional del padre en la película de Almodóvar, también perturba la cohesión ideológica y la firme posición de la masculinidad heteropatriarcal en la España del nuevo milenio.

En estas tres películas, los canales afectivos de la imagen como “registro material de experiencias preconscientes” (Weil 13), nos devuelven a un espacio homocional establecido en el continuo animal/humano. Esto no significa necesariamente una *regresión* en el sentido clínico del término. Al contrario, lo que estas películas proponen es una *involución* hacia un posicionamiento cultural indiferente a la ansiedad de castración y, por lo tanto, a la demarcación de un género sexual sobre el otro en la constitución de la subjetividad humana.

BIBLIOGRAFÍA

- BENET, V. J.: *El cine español. Una historia cultural*, Barcelona, Paidós, 2012
- BERNÁRDEZ RODAL, A.: *De la violencia institucional a la violencia de género. Últimas representaciones cinematográficas de la Guerra Civil en el cine español contemporáneo*, en *Imaginarios de la Violencia, Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 34.1 (2009), pp. 61-75.
- BERSANI, L.: *Homos*, Cambridge, Harvard University Press, 1995
- CONNELL, R. W.: *Masculinities*, Berkeley, University of California Press, 2005
- CUESTA BUSTILLO, J.: *Del cine como fuente histórica*, en *Apuntes sobre la relación entre el cine y la historia*, Valladolid, Junta de Castilla y León, Consejería de cultura y turismo, 2004, pp. 13-14.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F.: *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Trad. José Vázquez Pérez con la colaboración de Umbelina Larraceleta, Valencia, Pre-Textos, 988.
- EVANS, P. W.: *Furtivos (Borau 1975): My Mother, My Lover*, en *Spanish Cinema: The Auterist Tradition*, Oxford, Oxford University Press, 1999, pp. 115-127.
- FOUZ HERNÁNDEZ, S.: *Cuerpos de cine. Masculinidades carnales en el cine y la cultura popular contemporáneos*, Barcelona, Bellaterra, 2013.
- FREUD, S.: *From the History of an Infantile Neurosis (1918[1914])*, en *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. 17, London, The Hogarth Press, 1957, pp. 3-122.
- HOPEWELL, J.: *Out of the Past. Spanish Cinema After Franco*, London, BFI Books, 1986.
- KINDER, M.: *Blood Cinema. The Reconstructions of National Identity in Spain*. Berkeley, The University of California Press, 1993.
- MARTIN, A.: *Melodrama: Modernity's Rebellious Genre*, en *A Companion to Spanish Cinema*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2013, pp. 224-240.

- MONEGAL, A.: Images of War: Hunting the Metaphor, en Modes of Representation in Spanish Cinema, Minneapolis, The University of Minnesota Press, 1998, 203-215.
- PÉREZ-SÁNCHEZ, G.: Queer Transitions in Contemporary Spanish Culture. From Franco to La Movida, New York, State University of New York Press, 2007.
- RIVAS, M.: ¿Qué me quieres amor?, Trad. Dolores Vilavedra, Barcelona, Círculo de Lectores, 2000.
- SALAZAR BENÍTEZ, O.: La igualdad en rodaje. Masculinidades, género y cine, Valencia, Tirant lo Blanch, 2015.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V.: Cine y Guerra Civil española. Del mito a la memoria, Madrid, Alianza Ed., 2006.
- SÁNCHEZ NORIEGA, L.: Momentos significativos del cine histórico español. Hipótesis de trabajo, en Apuntes sobre la relación entre el cine y la historia, Valladolid, Junta de Castilla y León, 2004, pp. 111-122.
- WEIL, K.: Thinking Animals. Why Animal Studies Now? New York, Columbia University Press, 2012